108
1.
2.
3.
4. Васильев Б.Л., авт. инец — Любимов Ю.П., Глаголин Б.А.
5. А зори здесь тихие...
6. Тула — ТЮЗ
7. реф. — Дроздов Ю.Н.
х 88 — Кузнецов Н.Н.

«МОЛОДОЙ КОММУНАР» г. Тула
«М» 3 стр. 21 НОЯБРЯ 1971 г.

ТЕАТР

УГАДЫВАЕМОЕ ДОЛЖНО СТАТЬ ЗРИМЫМ

СПЕКТАКЛЬ «А зори здесь тихие» по повести Б. Васильева, поставленный режиссером Ю. Н. Дроздовым в Тульском ТЮЗе, рождает двойственное чувство. Радует стремление режиссера к поиску выразительных сценических средств, есть отдельные яркие находки, интересно звучат актерские работы. Но вместе с тем целостного впечатления спектакль не оставляет. И это особенно грустно сознавать, когда думаешь о спектакле, в который вложил силы весь коллектив его создателей. Угадывается, но, к сожалению, не реализуется.

Главная причина, по-видимому, в выборе инсценировки, если это слово уместно по отношению к инсценировке Ю. Любимова и Б. Глаголина, которую выбрал театр для постановки спектакля.

Ю. Любимов и Б. Глаголин создали скорее не литературную инсценировку повести, а режиссерскую разработку, которую с блеском и осуществили в Московском театре на Таганке. Ставили они не пьесу, написанную по повести, а самое повесть, повествование переводилось не на язык драматургии, а прямо на сценический язык, создавалась не литературная драматургия, а сценическая. И создавалась сценическими приемами, найденными этими режиссерами для своего спектакля. Естественно, что Ю. Дроздов не мог ими воспользоваться вторично, и сценический прием, уже один раз найденный, изменялся, преобразовывался, что и привело к целому ряду неточных его использований. В итоге большая часть режиссерской работы ушла не на раскрытие людей, поставленных в повести, а на поиск сценических выразительных средств (единственных литературных), на перевод повествования в сценическое действие.

В принципе использование многих приемов современного театра, но не всегда верно и поэтому часто не выражают смысла происходящего на сцене, для выявления которого и были привлечены. Таков в самом начале спектакля прием наплыва, когда в сознании человека ассоциативно возникает предыдущая жизнь, которая каким-то образом начинает проникать сегодняшний поступок или возможное взаимоотношение. Прием используется режиссером нечутко и становится всего лишь информационным, рассказывающим о прошлом персонажей, а зачем им это помогает выявить возникающие отношения сегодня.

В спектакле есть сцена, которой нет в повести. Немром на отдыхе Галя Четвертак находит подстрелянного в камышах. По-разному реагируют на него Комельковна и Осянина.

Комельковна: «Пусть себе болтают: наплюй».

Осянина: «Пусть злобствуют — здесь не скажут. А там, глядишь по углам — это я не понюхала».

Наряженка: «Пример показали».

И дальше Рита Осянина, высмеченная лучом (а остальные затемнены), начинает рассказывать залу о своей первой любви, о семье, о смерти мужа. Когда монолог кончается и сцена снова высвечивается, там уже находятся только двое: Женька Комельковна и Галя Четвертак. Остальные исчезнувшим образом «испарились», причем совершенно зачем: использовали ли это Рита и подельщались ли ни с подругами; то ли с залом, то ли с тем: с тобой. Отвержение Риты, непонятно к кому обращенное, сближает и на отвержение Женькой Комельковну. Ее молодое решается тема их постановочными средствами. Там не в луче, а остальные затемнены; то он Рите, то он себе, то он вижу (но в отличие от артистки Г. Журавлевой, которая делает это с внутренней долей застенчивости) артистка Л. Лящец с пафосом «произносит», и не рассказывает о том, как и ее жизнь вошел Лужин. Когда во второй раз зажигается свет, а мы даже не видим, как раздвинулись рассказы Женьки Рита, Женька и Рита ведут себя уже по-чему-то как близкие люди. В результате в памяти остается только прием, а процесс возникновения отношений между девушками как «Женька все перевернула», и «ночь Риты» потрясла старательно охраняемое одиночество», прошел мимо нас.

Сцена эта собрана из отдельных отрывков повести. Механически смонтированные, они разрушают психологическую мотивировку поступков. В повести ни репликту Кирилловой: «Привез женек», Рита сразу замолчала: «Она даже представить не могла, что такое может случиться: мужчин на войне не существовало. Один был мужчина — тот, что вез в штыковую поредевшую заставу на втором рассвете войны». Нила, затянутая ремнем. Но самую последнюю дырочку затянутый». Происходит не раскрепощение человека, а наоборот, закрепощение.

И только через некоторый промежуток времени возникает контакт Риты и Женьки, и сценически не мотивически представляется другой кусок: «Ага, не выходила у нее подруга с помышлением Нины». А с Женькой мышка. Как-то само собой, без подготовки, без предшествующего диалога Рита и рассказала ей свою жизнь. Укорить хотели отчасти, а очистили пример показать в контрастах. А Женька в ответ не стала ни жалеть, ни сочувствовать. Сказала коротко: значит у тебя личный счет имеется». И тогда Ритин упрек о полюбовке толкнул Женьку на откровение. Поэтому, наверное, с этой минуты Рита «самой она была только с Женькой». Если бы режиссер не пропустил психологических справданий и мотивов бы сочтен, чтобы все ее участники «не испарились» в темноте, а ушли, почувствовав, что Рите надо остаться одной со своей тайной, а с Ритой остаться бы одна Женька, может быть, тогда, оценив это понимание, Рита смогла бы рассказать ей свою жизнь. Тогда был бы правомерен наплыв, но и в этом случае он должен быть с точным адресом и точно выполнен.

Отношения в спектакле не возникают и не развиваются, а констатируются. Поэтому между Четвертак — Н. Полицан, мало чем отличаются друг от друга. Восприятие и оценка друг друга одинаковые, и разница заключается только в том, что абсолютно безликой Гурвич (Н. Бятюшкина) Рита Осянина (Г. Журавлева) отличается только замкнутостью, а Лиза Брычкина (Г. Россихина)—спокойствием и габаритами. Но если Г. Журавлева и Г. Россихина играют хотя бы наличие характерных своих персонажей, характеристики, а не характеры, то артистка Л. Лящец задается на роль Женьки по принципу противоположности персонажа исполнительницы: «Красивых нужно не быть». Скакала на лошадях, стреляла в тире... ездила на отцовском мотоцикле по военному городку. А еще танцевала на вечерах «Летку-енку»... Как невероятно, что именно этим мизерным задоб. пугает Ланец—Женька — это мы видим в спектакле. Пассивная расслабленность, а не энергия, вместо скорпион— фаленчатости, блуждающая улыбка, почему все поступки Женьки — Л. Лящец не справедливы и не убедительны. Невозможно поверить, что эта милая, сторожащая девушка, точащая все время хочет жизнью энергичной, способна мгновенно принять и выполнить опасное для своей жизни решение (взрыв с куланом перед немцами).

Срутись и показаны ге-нерал, они крутятся перед офицерами Васковым и немцем. Внешне так и актрисе не приходит интонаций и голосе весь, обозначая таким образом, что решилась на сложный для себя поступок и, преодолев внутреннее сопротивление, убила немца. Комельковна Актриса не обладает ни открытым темпераментом, ни волевым голосом, ни пластикой, которые так необходимы для исполнения роли Женьки. Поэтому, очищая, напевая песенку, не актриса пошла по линии наименьшего сопротивления. Она даже обозначает черты характера и не действует в ситуациях спектакля.

Внутреннее движение персонажей в первой части спектакля почти отсутствует. И поэтому играется сценка, в которой Комельковна и Женькой создают атмосферу тревоги и предчувствия опасности.

На дальше спектакль опять развивается неровно. События, возникающие на пути девушек и Васкова, оценивается почти все одинаково, и вместе из сложной ситуации находится они просто и быстро, что внутреннее движение практически отсутствует до момента смерти каждой из девушек. У всех, кроме Полицан — Галя Четвертак.

Об этой работе хочется поговорить особо, учтя, что она сделана на очень скромном материале роли. С первой же минуты своего появления на сцене Полицан очень точно и ярко играет свое отношение к окружающим и происходящему. К ней относятся, как к самому маленькому и слабому, наставляют ее, подсмеиваются. Но Галю—Полицан это нисколько не волнует. Как умный ребенок, знающий всеобщую любовь, она добродушно пропускает насмешки и окрики. И в том, как она просит закурить, и в том, как рассказывает о несущественном поклонении, и в той непосредственности, с которой она реагирует на прицепленный палец во время боя, и в том, как она потрясена, и в полную меру осознающий серьезность ситуации, одержимый ее романтичностью. И дальше — даже не страх, а неженание идти через болото. Вперед серьезность подавляется, когда узнают реальное количество немцев. И, наконец, роковое потрясение — смерть Сони Гурвич. Актриса предельно точно и выразительно играет внутренний слом своей героини... Она всегда жила в воображаемом мире активнее, чем в действительном, и сейчас хотела бы забыть это, вычеркнуть — но не могла. И это порождало тупой, чугунный ужас, и она шла под гром этого ужаса, ничего уже не соображая».

Как затравленный волчонок, сжавшись, неподвижно стоит Галя—Полицан. В ней изменилось все, но прежде всего, глаза. Сейчас это не озорные искрящиеся глаза, которые мы видели в начале спектакля, а приструненные, отрешенные от всего окружающего, полные отчаяния и беспомощности. И когда она бросается с криком: «Не стреляйте!» под пулю, это мы воспринимаем как логический и эмоциональный итог слома. Следующий за этим выстрел, когда Полицан уже в третьем лице читает, а не играет небольшой отрывок из повести — это самое верное из прожитой крохотной жизни, исключение в сознании самый последний момент. Образ закончивший психологически, эмоционально разработанный, ярко сыгранный. Галя Четвертак—Полицан — это, на мой взгляд, самая большая удача спектакля. Кстати, хочется сказать и о последних напевных у остальных. Умозрительно они оправданы у всех, и прием применен правомерно и точно. Но воздействует он только у Полицан, у Журавлевой и отчасти у Россихиной, так как эмоционально подготовлены предшествующими сценами смерти. Особенно точно это делает Журавлева. Сцену смерти она играет с подлинным пронзительным, именно здесь у актрисы появляется то, чего не хватало ей на протяжении всего спектакля — ее тонкий, и истинный стиль.

В принципе интересна и работа артиста В. Зиновьева — Васкова, но все достижения и просчеты этой работы есть логическое и прямое продолжение спектакля. Снова хочется говорить подробно.

Застенчивый и растерянный появляется он в самом начале. Уверяющий. Вот Васков — В. Зиновьев обретает только в моменты конкретного дела (когда показывает, как обматывается портянка, как надо врачать упавший пулеметом через плечо и т.п.). Артист точно играет процесс, определенный в данных. Психологически для него моменты трудности задания, стараясь уберечь девушек в тяжелых, он становится для них, а они для него, родными людьми. Играет это В. Зиновьев достаточно и убедительно, но по-видимому этого мало. Повесть В. Васильева — повесть о том, как случайность, добросовестный и точный, выполнивший задание необычайной сложности. Но успех этого задания достался немцу ценой их жизней. Только тогда он становится трагедией, когда мы, и те, что живые и войны, требуют от человека гораздо большего, чем интуитивность и исполнительность. «Вся свою жизнь Федот Евграфыч выполнял буквально, быстро и с удовольствием, но именно в этом буквализме исполнения чужой воли нашел весь смысл своего существования». Как исполнитель, он умело начальствует, а солдаты от него и не требовалось. Он был радиочистой пунктурой игрового, работающе отлаженного механизма: вертелся и вертел другими, не заботясь о том, откуда началось это вращение, куда направлено и чем закончится.

И только потеряв уже двух девушек, он начинает понимать, что смысл человеческой жизни — не только в служебном исполнении чужой воли». «Война — это ведь не просто кто кого перестреляет. Война — это кого предупредит. Устав для того и создан, чтоб голову тебе сберечь, чтоб ты вдаль думать мог, на ту сторону, на противника». Терия одну за другой девушек, он, наконец, встает перед дилеммой: что было важнее, не пропустить врага или уберечь жизни? Какой ценой достался эта маленькая победа, стоит ли она этой цены?.. «Пока война — понятно. А потом, когда мир будет? Вернусь — понятно, почему вам умирать приходилось! Почему и фрицев этих давить не пустил, почему такое решение принял? Что ответить, когда спросят, что из этих мужиков, нам наших от пуль защитить не могли? Что им вы со смертью их оженятся, а сами целенькие? Дорогу Кировскую берегли для Берлинского каната. Да там ведь тоже, люди, охраны, там ведь людишек куда больше, чем пятеро девчат да старшина с наганом!»

Этот процесс формирования самосознания у Васкова в спектакле только намечен. Оценки каждой из смертей звучали практически одинаковы, причем превалирует в них горе по поводу утраты, а не возникшее понимание собственной вины, а отсюда и поиск другого выхода своей боли и ответственности. Более отчетливо намечена появляется в финале комсомольского собрания, где старшина напоминает, наконец, суть факта и причины этого факта, а не пытается спрятаться от как данность. Однако запоздалое в этом эпизоде В. Зиновьев не играет. Первые попытки более сложного взгляда на вещи еще не реализуются. Сцена после гроз впереди, Васков остается переполненный постоянно в себе с собой в плену Четвертак, а не Осянина и Комельковну. Правда, у Васкова есть возможность сказать: «Конечно, шевельнулась мысль, что не надо бы с Четвертак в такое дело идти, не надо, туз с Комельковной и самый пас... Но командир, по-видимому, просто верил, что он этих в воспитанных подчиненных быть обязан». Этот вариант выражения своей сомнений и отказ от них актер с режиссером пропускают, а жаль, потому что в этом моменте уже подошли дела за них сделала Пешкин—Четвертак. Она так убедительно подготовила и точно играет сцепление Гали, полный ее слез, что сказать это можно по-разному: слезливо, чего это делает Васков—Зиновьев, который Галю не успокаивает, а Галю. В Зиновьев интересно намечал роль, он достоверен и выразителен, хотя и не лишен однообразия в средствах.

Сейчас пока только те смысловые акценты, которые сложились в ходе работы спектакля, и на них хочется осмыслить. А он уже прошел в процессе своей жизни. Я видел спектакль дважды, с интервалом почти в месяц, и второй раз спектакль был точнее и конкретнее. И это не просто случайность (иначе играли актеры). Они не просто играли лучше, а стали играть точнее и осмысленнее. Особенно это имеет отношение к Г. Журавлевой — Осянинской. Работа которой требовала много времени, много вдумчивости — это видно по тенденции. Хотелось, чтобы эта тенденция стала видимой, а не угадываемой. В спектакле много поисков, но они еще не стали открытиями. А может произойдет это тогда, когда он в чем-то будет закончен.

Более строгий отбор выразительных средств помог бы, наверное, и лучшей игре актеров. Они не играли лучше, а стали играть точнее и осмысленнее. Особенно это имеет отношение к Г. Журавлевой — Осянинской. Работа которой требовала много времени, много вдумчивости — это видно по тенденции. Хотелось, чтобы эта тенденция стала видимой, а не угадываемой. В спектакле много поисков, но они еще не стали открытиями. А может произойдет это тогда, когда он в чем-то будет закончен. Более строгий отбор выразительных средств помог бы, наверное, и лучшей игре актеров. Они не играли лучше, а стали играть точнее и осмысленнее. Особенно это имеет отношение к Г. Журавлевой — Осянинской. Работа которой требовала много времени, много вдумчивости — это видно по тенденции. Хотелось, чтобы эта тенденция стала видимой, а не угадываемой. В спектакле много поисков, но они еще не стали открытиями. А может произойдет это тогда, когда он в чем-то будет закончен.

Эта неуверенность сказалась и в оформлении спектакля. Художник Л. Сказочный использовал задачу с реальными сюжетами, ведущую выразительную технике, надо являться с безусловными маскировочными сетками, и сам он имеет весьма отдаленное отношение к спектаклю. Реалистические маскировочные сетки используют и условно и безусловно, поэтому и становятся они не выразительными, а бутафорскими. На разработан портал, перед ним просто стасовали декорации: соответствующие предметы.

Все, наверное, уже исправить нельзя, но главные просчеты преодолеть возможно. Спектакль может и должен стать более цельным.

Семен ЕРУХИМОВ.